

GIL VICENTE E AS ARTES PLÁSTICAS

Maria José Palla

Tentaremos neste estudo uma nova análise do texto vicentino, relacionando **texto e imagem**. Não é a primeira vez que o realizamos¹, e outros autores também já o praticaram, nomeadamente Paulo Pereira², Dagoberto Markl³, João Nuno Alçada⁴ e Mário Martins⁵. Carlos Ascenso André fez este mesmo tipo de estudo na obra de Camões⁶. Não se trata de maneira alguma de uma leitura totalisante, mas mais uma abordagem, entre tantas outras.

¹ Maria José Palla, "O parvo e o mundo às avessas em Gil Vicente – algumas reflexões", *Actas do colóquio em torno da obra de Gil Vicente*, Teatro da Cornocópia, 1988, Lisboa, Ministério da Educação, 1992, pp. 87-101.

² *Ibidem*, "Gil Vicente e a contaminação das artes. O teatro na arquitectura – o caso do Manuelino", pp. 101-137.

³ Ver "As fontes iconográficas da obra de Gil Vicente", artigo no prelo. Aproveito a ocasião para agradecer ao historiador o acesso a algumas imagens aqui apresentadas.

⁴ "Para um novo significado da presença de Todo o Mundo e Ninguém no Auto da Lusitânia", *Arquivos do Centro Cultural Português*, Lisboa-Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, t. XXI, pp. 210 e sgs.

⁵ *Introdução histórica à vidência do tempo e da morte*, Braga, Livraria Cruz, 1969, onde consagra três capítulos à a iconografia em Gil Vicente.

⁶ "Os Lusíadas", poesia e pintura: políptico das categorias plásticas da epopeia camoniana in *Revista Camoniana*, 1982-83, 2ª série, vol. V, pp. 11-37; "O nu: tratamento em os Lusíadas de um tema renascentista", *Revista da Universidade de Aveiro*, 1984, nº 1, pp. 193-212; "A dimensão visual da épica camoniana", Ponta Delgada, *Universidade dos Açores*, 1984, pp. 61-70.

Como sabemos um texto tem múltiplas leituras. Existem conceitos que não são susceptíveis de emergir imediatamente, mas que, no entanto, se podem decodificar. Este tipo de análise é mais próprio de um tempo específico: fim da Idade Média e inícios do Renascimento, momento em que arquétipos e topoi funcionam à maneira de *exempla*, com o fim de reforçar o sentimento religioso e moral.

Com este estudo abordamos algo do domínio da *L'art de la mémoire* de que se ocupou Frances Yates, na medida em que estamos perante signos que tornam imediatamente reconhecíveis certos temas iconográficos⁷.

Seria igualmente interessante estudar as canções da época que Gil Vicente intercalou na sua obra, algumas das quais conhecidas pelos *Cancioneiros* musicais. Teríamos, assim, uma leitura sonora da obra de Gil Vicente, por ora só parcialmente elaborada.

A nossa abordagem torna-se tanto mais pertinente quanto um texto dramático foi escrito para ser visualizado. Na época de Gil Vicente texto e imagem estavam estreitamente interligados, como veremos. Este tipo de leitura não seria possível com a obra de Molière, por exemplo.

Texto e imagem exigem processos mentais diferentes, mas coniventes. O texto pode ser uma composição figurativa e a imagem proceder da escrita. A imagem serve muitas vezes de ilustração ou suporte de um texto, pensemos em certos quadros de Frans Hals, por exemplo, que constituem textos latentes, ilustrando provérbios, ou ainda, em alguns quadros de Greuze, tratando de cenas religiosas ou bíblicas. Os exemplos são múltiplos. Uma imagem pode também conter um texto, como "Ceci est une pipe", de René Magritte, onde o pintor reproduz um efeito de redundância, tal como se verifica igualmente em algumas obras de Mondrian (fig. 1) ou Malevitch.

A imagem produz sempre um comentário e pode até mesmo ter um texto como título. Para sublinhar esta associação texto-imagem pensemos ainda em Apollinaire ao desenhar, com letras e palavras, caligramas a que chamou "idiogramas líricos", nos quais as letras se ordenam de tal maneira que as palavras adoptam a forma do objecto a que se referem.

A especificidade do texto dramático

O texto teatral é concebido para ser visualizado pela representação, e só existe realmente enquanto representado, enquanto corpo sonoro.

⁷ Paris, Gallimard, 1966.

Podemos fazer uma analogia com a música que só existe realmente quando interpretada ou decodificada a partir de uma partitura.

Existem dois níveis no texto dramático: o texto didáscálico (onde o autor é sujeito) e o texto propriamente dito. A didáscália tem, por vezes, uma função redundante, nomeadamente quando se repete no diálogo. No primeiro caso, é a voz do escritor que rege a palavra, que acrescenta algo ao texto teatral. No segundo, o texto propriamente dito, está a caminho entre o escrito e o lido. Do primeiro temos o estilo e o segundo depende da interpretação, do corpo do actor. No primeiro caso estamos em presença do autor e no segundo do actor.

Gil Vicente e as artes plásticas

Teria Gil Vicente sido ourives? Actualmente a resposta é afirmativa e parece não colocar dúvidas, facto que se torna da maior importância para o nosso trabalho⁸. Se Gil Vicente foi Mestre da Balança, enquanto ourives e na sua oficina, estaria em relação com a iconografia e imagens que circulavam um pouco por todo o lado na Europa.

Conhecem-se algumas indicações do próprio Gil Vicente (ou do filho) acerca do local e data de representação dos autos. Estes estavam quase sempre relacionados com as festas reais e datas relevantes na vida da corte portuguesa: nascimentos, casamentos e mortes.

O mesmo acontecia noutros países onde os reis ou príncipes, Imperadores ou Papas assumiam a função de mecenas e protegiam os artistas com o objectivo de exaltar o poder. Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer, Brunelleschi e Giulio Romano colaboraram em festas e entradas régias nos respectivos países, festividades essas que chegavam a durar vários dias e eram preparadas, por vezes, com anos de antecedência.

Gil Vicente, a par desses grandes artistas, também participou nas entradas régias e organizou festas. Estamos numa época em que os artistas exerciam actividades diversas: assim, Gil Vicente, por exemplo, foi autor dramático, actor, encenador, músico e ourives. Como poderia ter ficado alheio às encenações por vezes altamente sofisticadas que se praticavam na Europa? E o seu público, a corte, era certamente constituído por identidades exigentes quanto à totalidade do espectáculo. O autor do *Auto da Alma* conhecia a iconografia da época, quer no domínio do teatro quer das artes plásticas. Alguns dos seus autos apre-

⁸ "A ourivesaria no período manuelino", in *História da arte portuguesa*, direcção de Paulo Pereira, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, vol. II, pp. 181-84.

sentam-se como retábulos vivos, com cenas justapostas, religiosas ou profanas; cenas da Natividade, da Ressureição, e Adorações (Pastores ou Reis Magos), com anjos abrindo ou fechando cortinas, tocando instrumentos de música. As cortinas são um elemento cénico comum ao teatro e à pintura, utilizado para dividir o espaço teatral ou plástico (cf. *Nossa Senhora da Glória*, Mestre do retábulo de Sé de Évora, escola flamenga, Museu de Évora, fins do século XV).

Teria a pintura influenciado o teatro, ou vice-versa? George Kernodle é da opinião que as artes visuais são a fonte da representação teatral⁹. Para este autor o teatro não se pode separar das artes plásticas: "the problem of organization (of space) is the same in art and the theater"¹⁰. Mas Émile Mâle inverte esta teoria¹¹, afirmando que foi o teatro que influenciou a pintura. Gustave Cohen é da mesma opinião¹². Johan Huizinga separa as artes plásticas da literatura: "ce sont des chemins différents empruntés par l'esprit humain à la recherche d'une expérience esthétique"¹³.

É difícil, no entanto, estabelecer exactamente as influências, pois para isso seria preciso estudar a cronologia exacta dos retábulos, o que ainda não foi realizado. É incontestável que há trocas, contaminações e paralelismos entre as várias formas de arte, se bem que os meios de expressão sejam diferentes, porquanto a realidade concreta dos símbolos plásticos se exprime com técnicas várias, seja numa tela, numa pedra ou num palco.

Local e cenário da representação do mito

No teatro do fim da Idade Média existe uma série de locais dramáticos, sempre os mesmos, que ajudam a acção. Toda a história do teatro desta época consiste na redução do universo ao espaço da cidade. O espaço cénico é o microcosmos: do Céu e da Terra, do Inferno e do Paraíso, assim como da Gruta, do Templo, da Montanha e do Mar. Estes topoi serviam para localizar a acção dramática.

A cidade era geralmente representada por um templo ou uma torre, o mundo campestre por uma montanha, as cenas religiosas por uma

⁹ *From Art to Theater, form and convention in the Renaissance*, Chicago, 1944.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 443-448.

¹¹ *L'Art religieux à la fin du Moyen Age*, Paris, A. Colin, 1915.

¹² "The influence of Mysteries", *Gazette des Beaux Arts*, 1943.

¹³ *Le Déclin du Moyen Age*, Paris, Payot, 1961.

gruta. Estes sinais constituíam os emblemas do Universo¹⁴. A casa era sugerida por um elemento metonímico, um banco, por exemplo. A prática da tela pintada é conhecida desde o teatro antigo, continua no Renascimento e vai até aos nossos dias (cf. Picabia, Braque).

Sófocles foi o introdutor deste processo rapidamente divulgado. Pintava-se numa tela uma tenda ou um templo para a tragédia, casas privadas para a comédia e uma paisagem marítima ou rústica para o drama satírico. Estes cenários foram retomados na Itália durante o Renascimento, conhecidos através de Sebastiano Serlio no seu *Tratado de Arquitectura Teatral*¹⁵.

No que diz respeito ao cenário (que vem da Antiguidade e continua durante o Renascimento), para uma obra cómica representava-se uma cidade com várias casas com janelas, galerias e varandas (fig. 2). Este cenário, onde a linha de perspectiva é muito importante, é constituído por uma arquitectura muito diversificada e com muitas aberturas para tornar a cidade viva. As galerias, varandas e janelas servem de passagem para as personagens representarem. Neste *décor* só existem edifícios públicos, ao passo que no cenário trágico há monumentos religiosos (fig. 3). Este também era representado por uma cidade, mais severo. O satírico, por seu turno, situava-se num bosque com árvores muito agitadas (fig. 4).

Tradicionalmente, o Inferno e o Limbo eram figurados de maneira diferente. O primeiro, por uma grande torre arruinada com uma goela de dragão servindo de porta (fig. 5). O segundo, com uma torre colada ao Inferno. No tímpano das Igrejas românicas, a torre simbolizava o Inferno. Nas artes plásticas o Paraíso é muitas vezes figurado por uma fachada de igreja (Cf. *Ultimo Julgamento* de Hans Memling ou de H. Bosch).

Somos de opinião que Gil Vicente teria utilizado vários processos para iludir o espectador na visão plástica da sua obra, pois aplicava uma dramatização muito avançada em certos aspectos e deveria ter meios para a exprimir. Mas pouco se sabe sobre a encenação dos seus autos. Esta questão foi abordada sumariamente por vários estudiosos, embora sem grande rigor e anexa a outros estudos da obra vicentina, à excepção do historiador sueco Leif Sletjõe, que não analisa a encenação propriamente dita, mas estuda e classifica os autos segundo o

¹⁴ Kernodle, op. cit., p. 70.

¹⁵ *Tratado de arquitectura teatral* de Sebastiano Serlio (Paris, 1545, in Léon Moussinac, *História do Teatro*, Bertrand Ed., Venda Nova, Amadora, s.d.

número de cenas, de entradas e saídas das personagens¹⁶. O aspecto propriamente teatral está por analisar, como, por exemplo, o estudo dos gestos, expressões, cenários, actores. Isto, em parte, porque foram homens da literatura que se debruçaram sobre a obra de mestre Gil e não propriamente historiadores de teatro.

Elie Konigson, autor de um livro sobre o espaço teatral medieval, examinou em pormenor os locais da representação do mito: Igreja ou Praça Pública, teatros redondos, a cena frontal ou central¹⁷. O teatro europeu do fim da Idade Média representava-se essencialmente ao ar livre, com andaimes construídos no centro ou no mercado da cidade, num claustro de um convento ou num cemitério próximo da Igreja.

Há muito que o problema da representação teatral medieval europeia tem sido objecto de discussões. Até há pouco, os especialistas pensaram que os espectadores se agrupavam diante de um palco, onde a acção se desenrolava, como hoje. Mas este processo foi contestado por Henri Rey-Flaud que afirma que o teatro redondo é o único dispositivo susceptível de pôr em cena os grandes mistérios do fim da idade Média¹⁸.

Esta tese parece-nos redutora pois é difícil construir uma teoria a partir de uma só imagem, a miniatura de Jean Fouquet "Le martyre de Sainte Apolline" (1452-1460), ponto de partida para o estudo deste círculo mágico (figs. 6 e 7). No primeiro plano encontram-se homens e mulheres selvagens e Santa Apolónia aparece ligada e torturada por quatro carrascos. A esquerda, o Parvo mostra as nádegas. Na tribuna central encontra-se o rei. Em baixo vemos o encenador, com uma batuta na mão e um livro. A direita, três diabos saem de uma gigantesca goela de dragão representando o Inferno.

Segundo as poucas informações que temos, o teatro de Gil Vicente foi representado no interior, portanto não deveria haver espaço para construções, se bem que sejamos de opinião que talvez pudesse haver um palco, por vezes com "mansões", constituindo identidades pessoais ou geográficas: Paraíso, Inferno, Rua, Casa. Supondo que não havia bastidores, os actores entrariam frente ao público na "mansão" que lhes pertenceria, permanecendo a personagem ligada a um determinado local.

¹⁶ *O elemento cénico em Gil Vicente*, Gotemburgo, Instituto Ibero-americano, 1965.

¹⁷ *L'espace théâtral médiéval*, Paris, C.N.R.S., 1975.

¹⁸ *Pour une dramaturgie du Moyen Age*, Paris, P.U.F., 1980.

A gravura sobre madeira *Jerusalém e o templo de Salomão*, Nuremberg (fig. 8) de Schedel, do *Liber chronicarum*, foi o ponto de partida para várias obras representando a paixão de Cristo. As portas da cidade e as casas constituíam "mansões", assim como um quadro de Hans Memling, *A paixão de Cristo*, pintado a partir da gravura anterior.

Cada objecto tem o seu papel na acção dramática de forma a que o espectador faça associações com os diferentes símbolos e emblemas. Durante o fim da Idade Média e mesmo mais tarde, com Shakespeare, recorria-se a cartazes com o nome da personagem, do local, cidade ou país.

Relação entre texto e imagem

Nesta segunda parte evocaremos algumas fontes iconográficas da obra vicentina e analisaremos algumas imagens, imagens essas associadas à memória e tradição no Ocidente medieval. A lista completa das obras analisadas encontra-se no fim.

A passagem para a escrita de uma conferência essencialmente visual, obriga-nos a esquematizar. Apresentámos neste estudo vários diapositivos (gravuras, pinturas, esculturas) relacionados com a obra de Gil Vicente. Na impossibilidade de estudar a totalidade, escolhemos apenas algumas imagens mais relevantes:

1. Trilogia das barcas

A *Trilogia das Barcas* [1517,1518,1519], (primeira representação dramática da alegoria da Nave, que terá uma grande repercussão sobre o teatro posterior), é influenciada pelas danças macabras conhecidas no século XV em França, Borgonha, Alemanha e Espanha, assim como pela *Nave dos Loucos* de 1494, de Sebastien Brant.

As *Barcas*, cuja estrutura é a mesma que a da dança macabra – desfile de personagens de todas as condições – desenrolam-se no intervalo que separa a vida na terra, no Céu ou no Inferno. Estamos num tempo de transição, os mortos estão esperando o seu destino. Diversas classes sociais estão presentes. Todos são julgados, grandes e pequenos. O Anjo e o Diabo disputam as almas, ganhando quase sempre o segundo, salvo na *Barca do Purgatório*, onde há uma novidade: as almas são salvas por Cristo.

O barco, tema recorrente na simbólica cristã da Idade Média, é uma metáfora da passagem para o "outro lado", uma alegoria do destino da humanidade. Gil Vicente serve-se de um local comum da geografia

infernais: o rio e a barca – retomado pela iconografia cristã, a uma temática muito antiga.

Gil Vicente compara a *Barca do Purgatório* e a *Barca do Inferno* com a *Nave dos Loucos* de S. Brand. Na primeira num certo momento o Anjo diz: *é o batel dos danados*. Na segunda em determinado momento o Parvo pergunta ao Diabo: *Hou daquela!* Diabo: *Quém és?* Parvo: *eu sou!* Diabo: *é esta naviarra vossa?* Parvo: *dos tolos!* Diabo: *Vossa, entrai!*

2. *A Ars Moriendi* ou a arte de bem morrer

Um outro tema estudado, o da hesitação da alma no momento da morte, entre o Céu e o Inferno e entre o Anjo e Diabo, faz-nos lembrar o *Auto da Alma* [1518]¹⁹.

A *morte do Avarento*, J. Bosch, óleo sobre madeira, Washington. Esta tábuia mostra-nos um homem que, mesmo à beira do trespasse, continua a persistir na sua loucura. A Morte está presente e o seu anjo da guarda tenta que ele fixe com o olhar um cruxifixo na janela. Mas ele está mais interessado na bolsa com o dinheiro que lhe estende o diabo. No primeiro plano um demónio de asas finas debruça-se sobre um parapeito onde podemos ver trajes sumptuosos e armas de cavaleiro do moribundo. Nesta obra o fim da luta não é muito certo. Aos seus pés está um saco com dinheiro para o qual um velho vai deitando moedas.

3. *A extração da pedra da loucura*, H. Bosch, Prado (*Floresta de Enganos, Auto da Fama*)

Um outro tema recorrente nas artes plásticas e na literatura é o da pedra da loucura. Numa paisagem estival exuberante vemos um louco com um funil em cima da cabeça extraindo a pedra de loucura de um outro louco. Qual deles é mais louco? Aquele que extrai ou aquele a quem extraem? Para Erasmo os homens são todos loucos mas o mais louco de todos é o mais sensato. Presença do mundo às avessas: o livro sobre a cabeça da freira. No reverso do quadro está escrito: *Mestre tira-me depressa esta pedra. O meu nome é Lubbert Das*. Este nome encontra-se na literatura nórdica para caracterizar as pessoas pouco inteligentes.

¹⁹ *Ars Moriendi ou l'art de bien mourir*, présentation et adaptation de Pierre Girard-Augry, Paris, Dervy-Livres, 1986.

Na *Floresta de Enganos*, numa cena entre a Moça e o Velho, este vem buscar a roupa e ela diz: *vós, doutor, ervilhas-te? / vindes vós em vosso siso?* E no *Auto da Fama*, esta diz ao Parvo: *samicas, ervilhas-te tu?* A ervilha é uma metáfora da pedra da loucura.

4. O Parvo

Passemos à personagem do Parvo. De influência francesa, do *Sot* do teatro medieval, o Parvo vicentino tem o mesmo nome: Joane. Estas figuras estão ligadas às festas dos Loucos, do Burro e ao Carnaval, momento onde tudo se passava às avessas, durante um certo tempo, numa função de catársis.

Na *Barca do Inferno* primeiramente não tem nome, diz apenas "eu sou" e em seguida diz "não sou ninguém". Como sabemos, o anonimato (*Niemand* ou *Nobody*) e a loucura estão associados. Podemos compará-lo com a carta do Tarot chamada *Le Mat*. Carta sem número, que tanto pode ser a primeira como a última figurando um viajante carregando um saco, com guizos na roupa, chapéu com orelhas de burro e as nádegas de fora.

5. Os amores desiguais tratam dos amores entre velhos e jovens (*Triunfo do Inverno* [1529], *Velho da Horta* [1512]).

Tema condenado na época e tratado também na *Nave dos Loucos* de Brant. Existe uma abundante iconografia respeitante à questão. Na obra de Erasmo e na literatura da época os amores de velhos por jovens são menos condenados do que o contrário. De qualquer modo a velhice é quase um pecado e os velhos são sempre descritos com muito realismo e pejorativamente. A juventude está do lado do bem enquanto que a velhice é obra do diabo.

Na obra de Gil Vicente encontramos os dois temas. Dois velhos estão apaixonados por moças (*Velho da Horta* e *Floresta de Enganos*) e duas velhas estão enamoradas por jovens (*Triunfo do Inverno* e *Auto da Festa*).

A Moça do *Velho da Horta* brinca com o Velho: *Já perto sóis de morrer/ donde nasceu esta sandice/ que, quanto mais na velhice/ a-mais, os velhos, viver?* E na *Floresta de Enganos* o Doutor queixa-se à Moça: *ya hice sessenta e seis/ mi tiempo es passado*.

No *Triunfo do Inverno* a cena em que a velha tem de subir a montanha para se casar com o jovem, corresponde à luta do Inverno contra o Verão. Diz a Velha: *eu desejo ser casada/ com um mancebo solteiro/ filho do prior de Aveiro/ e eu sua namorada/ e o moço sapateiro*. E Brisco diz: *Que sóis bem corcovada!*

6. Aristóteles e Filis (*Farsa de Inês Pereira*)

Segundo a tradição, Aristóteles, o filósofo, é ridicularizado por uma mulher jovem (a favorita de Alexandre o Grande) que o cavalga com rédeas e chicote. Lembremos a *Farsa de Inês Pereira* onde esta, no final da peça põe-se às costas de Pêro Marques e este pergunta: *Assi? Ides à vossa vontade?*, e ela responde: *como estar no Paraíso*. E ele encantado afirma: *Muito folgo eu com isso!*

Conclusão

Uma das características do pensamento medieval é o recurso a símbolos para memorizar imagens. Esta tendência para a representação material das ideias encontra-se mais acentuada nas obras morais e religiosas do que nas profanas. Os oradores sacros multiplicaram comparações, alegorias, parábolas e exemplos.

No fim da Idade Média esta necessidade torna-se mais premente. O tema da *Vanitas terrestris* e o horror da morte encontram um eco muito forte neste momento. Segundo Joel Soigneux, o inimigo do homem já não é o Diabo, mas sim a Morte. Os meios tradicionis – pintura e escultura- já não chegam, recorre-se a uma nova invenção, a gravura, meio ideal para a difusão de certos temas.

A memória é um dos elementos constitutivos da literatura medieval de tradição oral. Na obra de Gil Vicente estão muito presentes lendas, tradições e rituais.

Para terminar, citemos uma frase de Jacques Le Goff sobre a memória no fim da Idade Média, extraída de um artigo publicado no primeiro volume da Enciclopédia Einaudi: *todavia, nestes tempos, o escrito desenvolve-se a par do oral e, pelo menos no grupo de clérigos e literatos, há um equilíbrio entre a memória e a escrita, intensificando-se o recurso ao escrito como suporte de memória*²⁰.

Algumas fontes iconográficas vicentinas e Índice das ilustrações

1. Frontespício do Teatro de Terêncio, Trechesel (fig. 9).
2. *HOMEM SELVAGEM* (*Comédia sobre a divisa da cidade de Coimbra*). *Selvagem com brasão*, Alemanha, Martin Schongauer, século XV (fig. 10).

²⁰ *Enciclopédia Einaudi*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, vol. 1 (Memória-História), pp. 11-50.

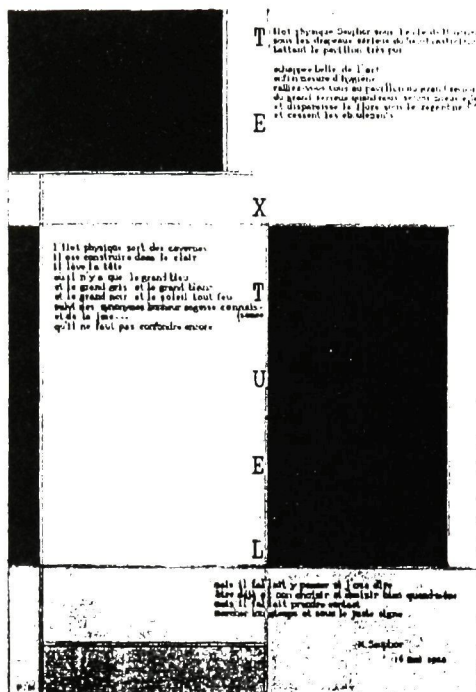
De nobilitatibus et sapientis regum, Walter Milement, Oxford, Christ Church, século XIV.

3. FONTE DE JUVENTUDE (*Frágua de Amor*).
Fonte de Juventude, 1450-75, gravura.
4. TRILOGIA DAS BARCAS
La danse Macabre de Guyot Marchant (fig. 11).
L'Orchestre des Morts de Guyot Marchant (fig. 12).
Ars Moriendi, Petit Palais, Paris, 1480 (fig. 14).
5. TENTAÇÃO DO DIABO (Auto da Alma).
Tentação da impaciência, Alemanha, 1470.
A morte do avarento, Bosch, óleo sobre madeira, Washington (fig. 15).
6. PEDRA DA LOUCURA (*Floresta de Enganos, Auto da Fama*)
A Extração da pedra da loucura, H. Bosch, óleo sobre madeira, 48cm\35cm, Prado.
7. O PARVO
O Viajante, H. Bosch, óleo sobre madeira, 135cm\90, El Escorial, versus Carro de feno.
Le Mat, Carta do Tarot de Marseille, Leipzig, 1820, 110\59cm, Biblioteca Nacional de Paris.
Louco com o mundo às costas, século XV, Biblioteca Municipal de Caen.
8. OS AMORES DESIGUAIS (*Triunfo do Inverno, Velho da Horta*)
Velho louco beijando rapariguinha, Lucas van Leyden, Gravura, 1520
Velha e jovem louco, Nave dos Loucos, Brand, A. Durer, 1494 (fig. 16).
Velha, jovem e demónio, Niklaus Manuel, Basileia, 1515 (fig. 17).
Velho jovem e diabo, gravura (fig. 18).
9. ARISTÓTELES E FILIS (*Farsa de Inês Pereira*)
Aristóteles e Filis, Holanda, ca. 1400, Metropolitan de Nova Iorque (fig. 19).

Identidade, Tradição e Memória



2



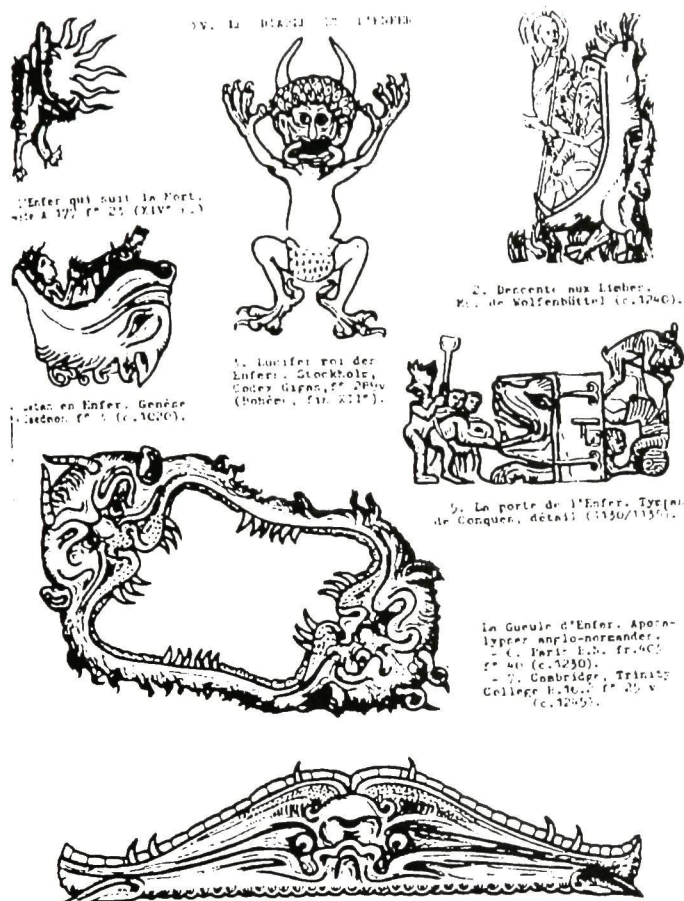
1



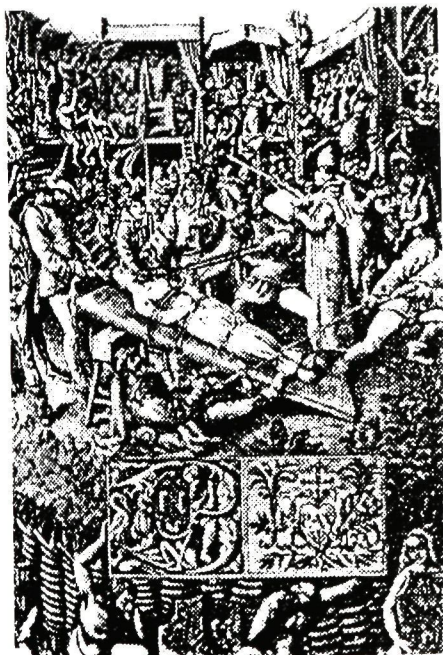
3



4



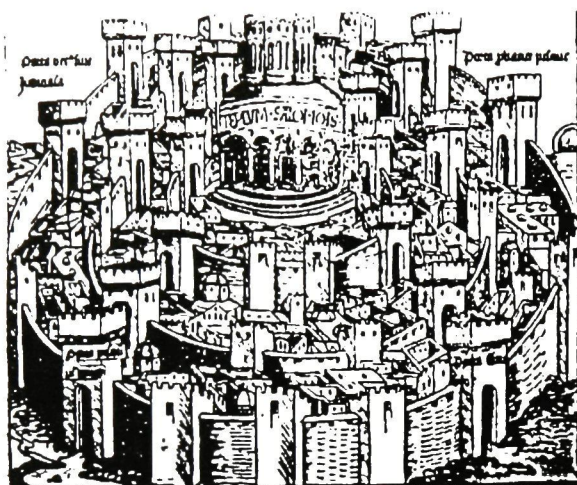
5



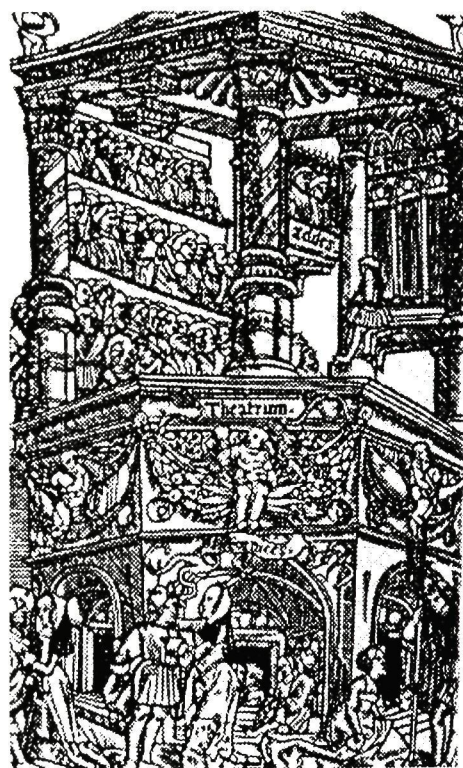
6



7



8



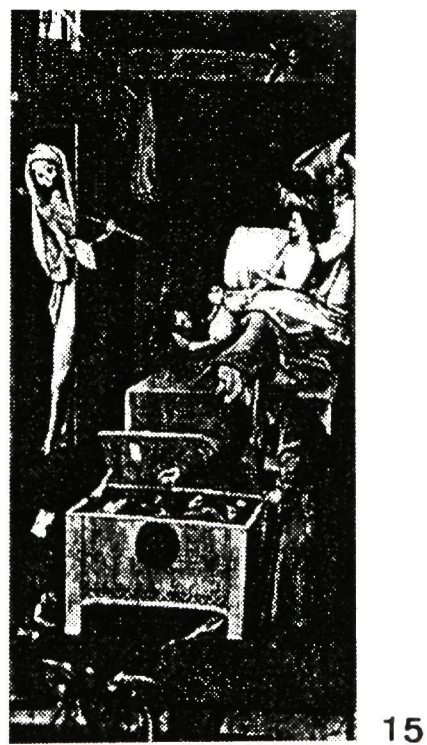
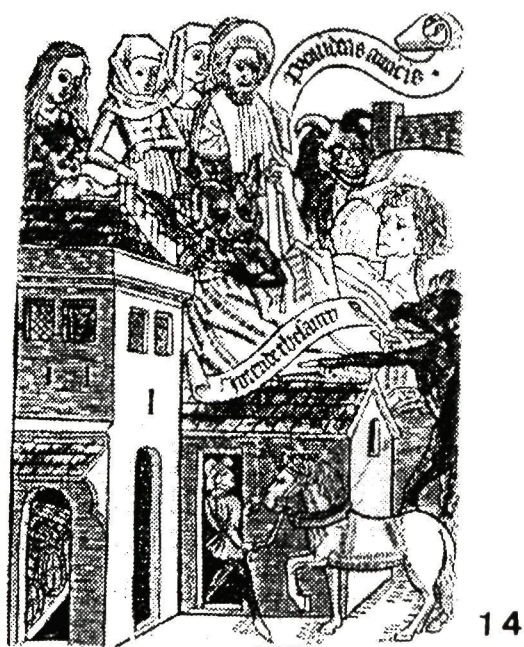
9

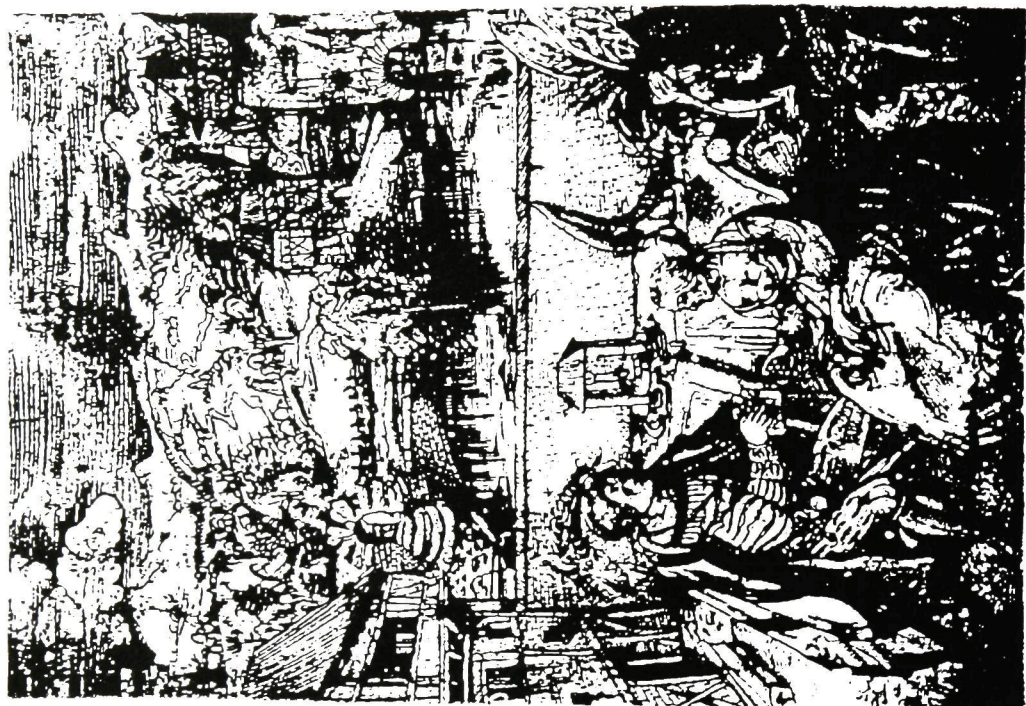


10



11





17



Wer durch seyn ander versach me
Dann durch güts willen griff zu ree
Der hat vil zanes/seydhaber/we!

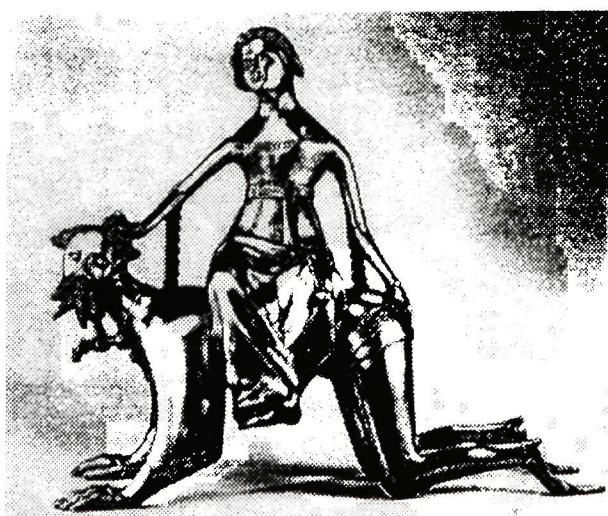
wibē durch gutz willē

Wer schüfft inn esel/vmb das schmar
Der ist vermunt/vnd wißset für.
Das er eyn alt wiß nymt zu ree
Eyn gütten tag/vnd seynen me

16



18



19